PN2726
.L 42
S7

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA
AT CHAPEL HILL

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

PN2726
.L42
S7

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
10002974417

This book is due at the LOUIS R. WILSON LIBRARY on the last date stamped under "Date Due." If not on hold it may be renewed by bringing it to the library.

DATE DUE	RET.	DATE DUE	RET.
MAY 15 1995			
JUN 09 '95			
AUG 06 2002			
AUG 19 2002			
Form No. 513			

ИЗД
Н. И. БУТКОВСКОЙ
СПБ

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

https://archive.org/details/starinnyteatr00star

Настоящая монографія выходитъ въ моментъ возобновленія дѣятельности Стариннаго Театра послѣ четырехлѣтняго перерыва.

Теперь, когда принципъ возрожденія сценическихъ формъ сдѣлался любимымъ пріемомъ художественныхъ постановокъ и утвердился даже въ академическихъ стѣнахъ Императорскихъ театровъ — теперь время вспомнить, что впервые этотъ принципъ утвержденъ именно Стариннымъ Театромъ и что имъ однимъ онъ былъ цѣльно проведенъ во всѣхъ сложныхъ его частяхъ.

Трудъ этотъ взялъ на себя Э. А. Старкъ, одинъ изъ первыхъ, встрѣтившихъ сочувствіемъ этотъ театръ.

Бар. Н. В. Дризенъ. Н. Н. Евреиновъ.

EL
C

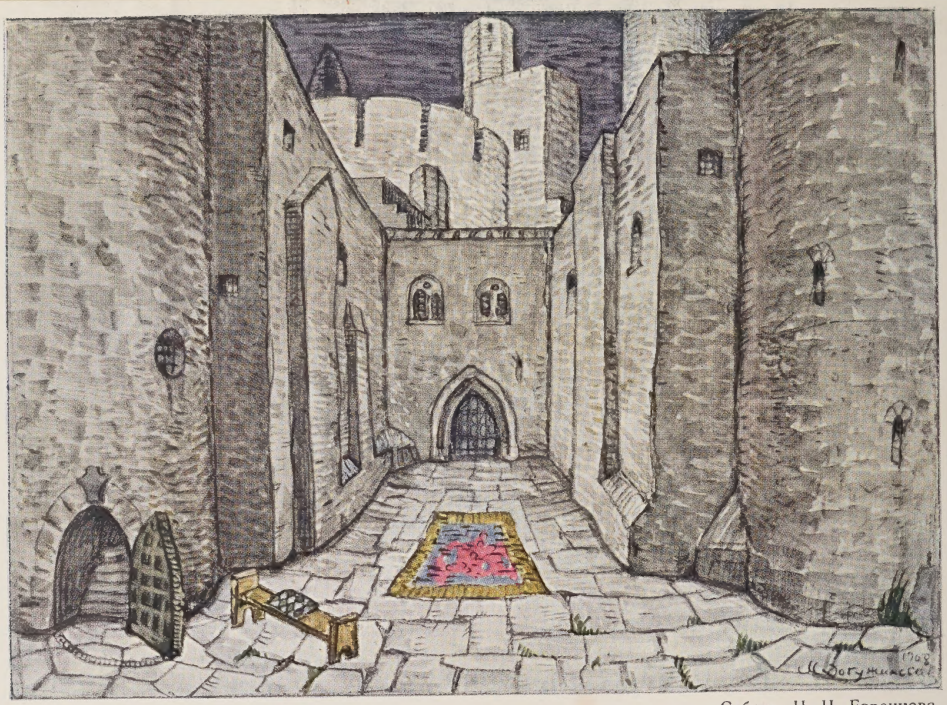
PN2726
.L42
S7

Э. А. СТАРКЪ.

STARINNYI TEATR

СТАРИННЫЙ ТЕАТРЪ

Изданіе Н. И. Бутковской.
СПБ. Офицерская, 60.



М. В. Добужинскій.
Первоначальный эскизъ для пастурели.

Собств. Н. Н. Евреинова.
СПБ.

КАКЪ ВОЗНИКЪ «СТАРИННЫЙ ТЕАТРЪ».

Зима 1907-го года останется навсегда памятной всѣмъ, чья душа доступна тонкимъ эстетическимъ воспріятіямъ, потому что въ ту пору, безсознательно откликаясь на непрерывно растущія требованія красоты въ самыхъ разнообразныхъ формахъ, въ Петербургѣ возникъ «Старинный театръ».

Идея этого чисто художественнаго учрежденія принадлежитъ всецѣло Н. Н. Евреинову, который, выйдя въ 1904-мъ году на широкую дорогу сценическаго дѣятеля, только что поставивъ свою первую пьесу «Фундаментъ счастья», весь полонъ былъ меч-

тами и думами о театрѣ, погружался душою въ эллинскую эпоху, старался возсоздать въ своей фантазіи античный театръ такимъ, какимъ онъ могъ быть на самомъ дѣлѣ, отъ него переносился мыслью къ театру другихъ эпохъ и постепенно додумался до идеи воспроизведенія сценическаго представленія во всей роскоши его архаическихъ формъ. На одномъ собраніи у режиссера Александринскаго театра, М. Е. Дарскаго, гдѣ между другими лицами присутствовали С. М. Ратовъ и извѣстный въ провинціи режиссеръ Звѣздичъ, Евреиновъ впервые рискнулъ подѣлиться публично занимавшей его мыслью. Она показалась интересной, но трудно исполнимой. И неизвѣстно, удалось ли бы когда-нибудь Евреинову осуществить свою идею, если бы въ концѣ 1906-го года судьба не столкнула его съ бароном Н. В. Дризенъ. Человѣкъ этотъ— настоящій фанатикъ театральнаго искусства. Въ бытность его въ Рязани, тамъ существовало общество народныхъ развлеченій; баронъ Н. В. Дризенъ съ 1898 по 1901 годъ завѣдывалъ его театромъ, причемъ вкладывалъ въ дѣло всю свою душу, пропагандировалъ исключительно серьезный, строго художественный репертуаръ, самъ ставилъ пьесы, самъ во многихъ изъ нихъ игралъ, во-

А. Н. Бенуа.
Эскизъ занавѣса для Стариннаго театра.

„Три волхва.“
Сцена флагелянтовъ.

„Три волхва.“
Представленіе мистеріи.

Н. К. Рерихъ.
Эскизъ декораціи для мистеріи „Три волхва“.

обще относился къ этой весьма хлопотливой работѣ такъ, какъ оно свойственно лишь человѣку, влюбленному въ искусство. Въ дальнѣйшемъ баронъ Дризенъ пріобрѣлъ солидную извѣстность своими трудами по исторіи русскаго театра.

Услыхавъ о проектѣ Евреинова, почувствовавъ сейчасъ же всю скрытую въ немъ безконечную красоту, баронъ Дризенъ, какъ человѣкъ необыкновенной энергіи и прямо исключительныхъ организаторскихъ способностей, тотчасъ же рѣшилъ попробовать осуществить этотъ проектъ. Въ ту пору на квартирѣ барона только что началъ собираться кружокъ лицъ, интересовавшихся искусствомъ, среди которыхъ находился и авторъ настоящихъ строкъ, и послѣ того какъ этотъ кружокъ нѣсколько болѣе наладился, его вниманіе цѣликомъ остановилось на проектѣ Евреинова. Представилось чрезвычайно интереснымъ въ рядѣ спектаклей показать не только исторію драматической литературы, но и главнымъ образомъ эволюцію театра какъ зрѣлища во всемъ его полномъ объемѣ, выявить въ каждой данной эпохѣ самую душу театра со всѣми ея особенностями, сложившимися подъ вліяніемъ строя жизни. Соотвѣтственно послѣднему, драматическую литературу

нужно было взять въ формахъ, публикѣ совершенно неизвѣстныхъ, потому что всѣмъ этимъ характернымъ формамъ отвѣчали и различные виды театральнаго зрѣлища. Рядомъ съ этимъ казалось въ высшей степени любопытнымъ дать не только картину того, какъ ставились и разыгрывались пьесы, но показать и зрителя соотвѣтствующей эпохи, какъ смотрѣлъ онъ пьесу и какъ на нее реагировалъ. Задача неожиданно расширялась, потому что тутъ уже надо было прямо возсоздавать изъ тьмы вѣковъ цѣлыя поколѣнія съ ихъ совершенно непохожимъ на наше міросозерцаніемъ, что вообще можетъ быть достижимо лишь при условіи очень тонкаго проникновенія творческой фантазіи въ характеръ и духъ эпохи, отдѣленной отъ современности многими столѣтіями. Коль скоро дѣло становилось на историческую почву, и всякую старинную пьесу нужно было показать современному зрителю не въ отраженіи сквозь призму личнаго «я» режиссера, но въ возможно болѣе точной реставраціи, надлежало, слѣдовательно, приступить къ работѣ во всеоружіи обстоятельнаго знанія и художественнаго вкуса. Каждая пьеса должна была быть представлена такъ-же, какъ тогда было принято, со всей присущей соот-

вѣтствующей эпохѣ наивностью, простотой и непосредственностью.

Стремясь заинтересовать въ своемъ предпріятіи возможно большее число людей и черезъ это выбрать себѣ надежныхъ помощниковъ, съ другой же стороны, желая выслушать самыя разнообразныя мнѣнія, ибо изъ столкновенія ихъ рождается истина, баронъ Дризенъ сталъ приглашать на свои собранія всѣхъ лицъ, взгляды которыхъ по данному вопросу могли представлять интересъ. Кто только у него не перебывалъ? Профессора, артисты, музыканты, режессеры, знатоки и просто любители искусства и старины. Много тутъ было высказано за и противъ, и притомъ столько проявлено растлѣвающаго скептицизма, что у менѣе энергичныхъ людей могли бы просто опуститься руки, и... не видать бы намъ тогда «Стариннаго театра»! Положеніе въ извѣстной степени можетъ быть характеризовано слѣдующими строками изъ письма барона Н. В. Дризена къ автору настоящей книги:

«Многоуважаемый,
Эдуардъ Александровичъ,

Вѣроятно вы отъ нашего собранія вынесли то-же впечатлѣніе, что и я. Если мы бу-

демъ продолжать идти въ томъ же направленіи, то изъ проекта Н. Н. Евреинова ничего не выйдетъ. Мнѣ кажется, что къ дѣлу нужно привлечь болѣе свѣжія, какъ бы это сказать? болѣе животворящія силы. Необходима вѣра въ этотъ проектъ, иначе не жди отъ него результатовъ. Какъ нѣмцы говорятъ „Müth verloren—alles verloren". Какъ бы свѣдущи не были Х. и У., я больше всего боюсь ихъ разлагающаго скептицизма».....

Но баронъ Дризенъ не изъ тѣхъ, кто падаетъ духомъ. Онъ чрезвычайно быстро и ловко направилъ теченіе дѣла въ надлежащее русло. Всѣ скептики мало по малу отпали. Остались люди, лишь увѣровавшіе въ возможность осуществленія идеи Евреинова.

Обсужденіе вопроса пошло впередъ болѣе нормальнымъ ходомъ, на сцену выдвинулся кардинальный пунктъ: репертуаръ. На этой почвѣ возникли крупные споры. По проекту Евреинова начать нужно было непремѣнно съ античнаго театра. Но спеціалисты, съ мнѣніемъ которыхъ «Старинный театръ» не могъ не считаться, представили цѣлый рядъ возраженій, изъ которыхъ главнымъ было то, что для исторіи театра въ ея послѣдовательномъ развитіи античная драма вовсе не такъ важна, потому что не существуетъ преем-

ственной связи между нею и европейскимъ театромъ въ полномъ его объемѣ; послѣдній есть достояніе христіанской культуры, и его корни таятся во тьмѣ средневѣковья. Это было воззрѣніе профессора Е. В. Аничкова, и оно одержало верхъ.

Остановившись на эпохѣ среднихъ вѣковъ, принялись разрабатывать репертуаръ такъ, чтобы онъ, при полномъ разнообразіи и отмѣнной характерности каждаго произведенія, могъ уложиться въ два вечера, что и привело къ слѣдующей программѣ: литургическая драма XI вѣка; миракль XIII вѣка; пастурель XIII вѣка; моралитэ XV вѣка; фарсы XVI вѣка и уличный театръ XVI вѣка. Когда намѣтились указанныя формы театральнаго зрѣлища, началась очень трудная работа по отысканію и выбору матеріала. Пришлось, напримѣръ, пересмотрѣть множество пьесъ въ жанрѣ миракля, пока не остановились на «Дѣйствѣ о Теофилѣ». Много хлопотъ было также съ фарсами вслѣдствіе того, что большинство изъ нихъ по условіямъ приличія совершенно невозможны къ представленію на современной сценѣ. Переводъ всего намѣченнаго матеріала также вызывалъ значительныя затрудненія, такъ какъ нѣкоторыя произведенія написаны на нарѣчіяхъ, напримѣръ, artois, норманскомъ и

другихъ, съ которыми у насъ незнакомы. Пришлось обращаться за содѣйствіемъ заграницу, и Pierre Champion, архивистъ-палеографъ Парижскаго Institut, любезно исполнилъ спеціально для Стариннаго театра переводы на французскій языкъ, съ которыхъ уже сдѣлали переводы на русскій. Заслуга лицъ, взявшихся за эту трудную работу, тѣмъ болѣе велика, тѣмъ болѣе достойна быть отмѣчена особымъ вниманіемъ, что имъ всѣмъ пришлось имѣть дѣло съ крайне своеобразнымъ стилемъ оригиналовъ, который надлежало по мѣрѣ возможности сохранить въ переводѣ и вообще удержать ни съ чѣмъ несравнимый букетъ средневѣковой поэзіи, являющейся порожденіемъ совершенно особеннаго духа и настроеній народа. Вся эта громадная задача распредѣлилась между Сергѣемъ Городецкимъ, Юрьинымъ (Бенедиктомъ), Александромъ Блокомъ, барономъ Н. Н. Врангелемъ и А. Трубниковымъ.

Была организована дирекція въ лицѣ М. Бурнашева, бар. Н. Дризена и Н. Евреинова, которая и стала вѣдать всѣми дѣлами «Стариннаго театра». На лѣто засѣданія прекратились, но работа продолжалась: Бурнашевъ съѣздилъ въ Парижъ и Кельнъ, откуда привезъ много цѣнныхъ матеріаловъ по исторіи средневѣковаго театра. Баронъ Дризенъ

посѣтилъ нѣкоторые швейцарскіе монастыри, хранящіе въ себѣ много любопытныхъ данныхъ, относящихся вообще къ эпохѣ среднихъ вѣковъ, а затѣмъ объѣхалъ Мюнхенъ, Нюренбергъ и Ротенбургъ, три города, представляющіе собою настоящую сокровищницу по части средневѣковыхъ матеріаловъ. Н. Евреиновъ одинъ оставался въ Россіи, разрабатывая стиль исполненія намѣченныхъ постановокъ.

Осенью, когда всѣ съѣхались, организаціонная работа пошла ускореннымъ темпомъ. Къ приглашеннымъ еще раньше художникамъ Рериху, Добужинскому, Лансере, Чемберсу и Щуко, присоединился такой большой мастеръ, блестящій знатокъ театра и тонкій цѣнитель старины, какъ Александръ Бенуа, одаренный исключительнымъ даромъ художественнаго прозрѣнія въ глубь отжившихъ эпохъ. Онъ принялъ самое горячее участіе во всѣхъ засѣданіяхъ дирекціи, возобновившихся снова у барона Дризена, и не мало принесъ пользы дѣлу драгоцѣнными совѣтами, помимо активнаго проявленія своего таланта, выразившагося въ написаніи эскизовъ для занавѣса «Стариннаго театра» и костюмовъ уличнаго театра XIV вѣка. Параллельно съ разрѣшеніемъ всѣхъ живописныхъ задачъ шла усиленная работа по части воспроизведенія музыки, которая составляла

необходимый элементъ всѣхъ пьесъ, включенныхъ въ репертуаръ «Стариннаго театра», кромѣ моралитэ и фарсовъ. Высшее руководительство въ этомъ вопросѣ принадлежало композитору А. К. Глазунову и профессору С.-Петербургской Консерваторіи Л. А. Сакетти, а самое сочиненіе музыки выпало на долю молодого московскаго композитора И. А. Сацъ. Задача была чрезвычайно трудная. Къ литургической драмѣ «Три волхва» музыка сохранилась. Къ «Лицедѣйству о Робенѣ и Маріонъ» также. Но этого было мало. Н. Н. Евреинову удалось найти въ Императорской Публичной Библіотекѣ нѣмецкую книжку, спеціально трактующую объ инструментовкѣ музыки къ «Робену», а И. А. Сацъ въ свою очередь нашелъ въ Москвѣ другіе матеріалы, и такимъ образомъ ему удалось возстановить гармонизацію и переложить музыку на инструменты того времени: роты, псалтири, гамбы, органиструмы и спеціальные ударные. Много труда потребовалось также для того, чтобы отыскать въ старыхъ пѣснопѣніяхъ XII-го вѣка хоръ, который должны были пѣть ангелы въ «Дѣйствѣ о Теофилѣ», а особенно мотивъ мрачнаго пѣнія флагеллантовъ въ «Трехъ волхвахъ». И. А. Сацъ справился со своей задачей блестяще, давъ чрезвычайно характерную

Эскизъ декораціи худ. Чемберса
для фарсовъ.

Собств. бар. Н. В. Дризенъ.
СПБ.

музыку, строго отвѣчавшую внутреннему содержанію тѣхъ моментовъ игры, которые обрисовывались на музыкальномъ фонѣ. Затѣмъ дирекція приступила къ формированію труппы для «Стариннаго театра», что также представляло собою не малыя трудности, такъ какъ необходимо было подобрать такой матеріалъ, который не былъ бы испорченъ рутиною сценическаго ремесла. Когда это болѣе или менѣе удалось, приступили не только къ репетиціямъ, но и къ своего рода пополненію образованія. Всѣхъ участвующихъ нужно было ввести въ кругъ идей средневѣковья, чтобы облегчить имъ крайне трудную задачу проникновенія его стилемъ, безъ чего постановка пьесъ была бы немыслима. Съ этой цѣлью труппѣ былъ прочитанъ рядъ лекцій: приватъ-доцентомъ Е. В. Аничковымъ по исторіи средневѣковой литературы, профессоромъ Л. А. Саккетти по исторіи музыки, художникомъ М. В. Добужинскимъ по иконографіи среднихъ вѣковъ и Н. Н. Евреиновымъ о средневѣковомъ актерѣ. Во главѣ труппы сталъ энергичный режиссеръ А. А. Санинъ.

Такъ, не покладая рукъ, не обращая вниманія ни на какія препятствія, которыхъ было очень много, работали устроители «Ста-

риннаго театра», въ ожиданіи того часа, когда ихъ дѣло предстанетъ на судъ публики.

ПЕРВЫЙ ВЕЧЕРЪ.

И вотъ наступилъ, давно съ нетерпѣніемъ ожидавшійся, вечеръ пятницы 7-го декабря, когда «Старинный театръ» распахнулъ свои двери.

Два раза торжественно прозвучали фанфары, и эти рѣзкіе голоса мѣди пробудили въ душѣ странное ощущеніе чего-то таинственнаго, нездѣшняго. Полумракъ скрылъ отъ нашихъ глазъ скучныя, ненужныя лица сосѣдей. Медленно ушелъ къ верху великолѣпный занавѣсъ Александра Бенуа, открывая передъ нами входъ въ какое то невѣдомое, отжившее царство, откуда сейчасъ на насъ вотъ . . . вотъ глянутъ образы невѣдомой жуткой красоты . . .

Священнодѣйствіе началось.

. . . . . .

. . . . Тишина. Ночь, одѣвшая своимъ, затканнымъ мерцающимъ золотомъ, покровомъ небольшой средневѣковый городъ, уже го-

товится уступить мѣсто лучезарному дню. Тонкій сумракъ скользитъ по крутымъ, сложеннымъ изъ дикаго камня, ступенямъ храма, по порталу и высоко поднявшейся стѣнѣ изъ такого же грубо отесаннаго плитняка; на предразсвѣтномъ небѣ, подернутомъ прозрачной сѣткой крошечныхъ облаковъ, четко вырисовываются угрюмыя безглазыя башни городской цитадели; въ тѣсномъ пространствѣ, замкнутомъ церковной оградой, на бугрѣ, простирающемся къ верху до самыхъ ступеней храма, смутно проектируются въ хаотическомъ безпорядкѣ, окованныя глубокимъ сномъ человѣческія фигуры, мужчины, женщины, дѣти, всѣ въ томъ положеніи, какъ ночь застала ихъ—изнуренныхъ, измученныхъ, однихъ отъ дальней дороги, другихъ отъ заботъ, болѣзней, страха передъ вѣчно стерегущей ихъ опасностью. Всѣ спятъ мертвымъ сномъ, и лишь одинъ старый пилигримъ, покаяніемъ терзающій тѣло и душу, всю ночь провелъ въ молитвѣ, и тихое утро застало его все въ томъ же положеніи, на колѣняхъ, съ лицомъ, обращеннымъ къ порталу собора, съ руками, воздѣтыми къ небу въ безмолвной мольбѣ.

Вотъ розовый отблескъ зари чуть замѣтно коснулся верхняго угла храма. Начи-

наютъ понемногу просыпаться. Съ трудомъ сбрасываютъ съ себя тягостныя оковы крѣпкаго сна, который всегда такъ силенъ подъ утро, потягиваются, расправляютъ усталые члены, кряхтятъ, и тотчасъ же въ душѣ у всѣхъ возникаетъ одна лишь забота, одна мысль о томъ, что сегодня ждетъ ихъ здѣсь, на этой соборной паперти. Вѣдь это сценическое представленіе, эта литургическая драма, въ XI вѣкѣ столь тѣсно связанная съ религіозными обрядами, служащая какъ бы дополненіемъ къ богослуженію, болѣе рельефнымъ, сильнѣе вліяющимъ на экстатически настроенную душу, эта драма должна сегодня подѣйствовать какъ чудо, цѣлительнымъ бальзамомъ пролиться въ смятенныя встревоженныя души и принести тихій миръ въ сердца людей. И отъ этого напряженнаго ожиданія чуда царствуетъ въ толпѣ такое безпокойство.

— А что, ежели дождикъ будетъ? Неужели дѣйство здѣсь отмѣнятъ? — тревожно спрашиваетъ одна женщина.

— И мы напрасно торопились, — подхватываетъ другая.

Общее возбужденіе растетъ, смотрятъ на небо, которое и въ самомъ дѣлѣ пасмурно и своимъ хмурымъ видомъ только еще пуще подчеркиваетъ тревогу и смуту, царящія

тамъ внизу, въ умахъ бѣдныхъ, слабыхъ, маленькихъ людей.

— Вы слышали что-нибудь про черную смерть? говорятъ, она близко? — раздается вопросъ.

Напоминананіе о черной смерти еще больше усиливаетъ возбужденно-скорбное состояніе толпы. Женщины начинаютъ всхлипывать, мужчины въ волненіи выкликаютъ безсвязныя фразы, не знаютъ, на кого бы свалить вину за всѣ угнетающія народъ напасти. Нервная приподнятость и заразительная истеричность еще болѣе усиливаются, когда показываются флагелланты. Ихъ приближеніе замѣчаютъ еще издали. Сначала чуть слышно раздаются какіе-то печальные звуки. Потомъ они вырастаютъ въ мрачную, полную надрыва, мелодію, пѣніе звучитъ громче, громче . . . и наконецъ флагелланты медленно входятъ въ ворота, пробираются среди взволнованной толпы, мрачные, полуголые, въ лохмотьяхъ, съ всклокоченными волосами, съ горящими глазами, достигаютъ церковной паперти и, взобравшись на ея ступени, вдругъ отчаянно принимаются хлестать себя по плечамъ, спинѣ, бокамъ, оглашая воздухъ неистовыми воплями, а толпа въ экстазѣ

вторитъ имъ, пока они не исчезаютъ гдѣ-то за угломъ храма.

Между тѣмъ, пока толпа въ ожиданіи представленія живетъ своей жизнью, идутъ приготовленія къ дѣйству. Вотъ принесли изъ храма и разостлали на ступеняхъ богатый коверъ, что сейчасъ же вызвало среди зрителей оживленный обмѣнъ впечатлѣній; вотъ вынесли оттуда же и поставили на паперти кресло, обитое блестящей мѣдью...

— Тронъ Ирода!... Тронъ Ирода! — такъ и покатилось въ толпѣ съ разнообразными интонаціями, изъ которыхъ нѣкоторыя уже впередъ намекали на то, какъ будетъ принятъ зрителями царь Иродъ.

Наконецъ, закончились всѣ приготовленія, собрались всѣ, кого ожидали: и бургомистры, и начальникъ города, и знатнѣйшіе обыватели, женщинъ раздѣлили отъ мужчинъ и послѣднія стали направо, первыя же налѣво, и вотъ, медленно вышелъ на паперть старый аббатъ... Все склонилось ницъ, глубокая тишина разлилась въ воздухѣ, нарушаемая лишь торжественными звуками церковнаго напѣва:

— Молчаніе... молчаніе! Вознесемъ хвалу Создателю! Молчаніе... Мы приступаемъ къ дѣйству.

И старый аббатъ поворачивается и преклоняетъ колѣна передъ церковными дверями; тамъ въ глубинѣ храма, въ таинственномъ сумракѣ стоятъ ясли, и предвѣчный Младенецъ лежитъ въ нихъ, какъ живой. И торжественное пѣнїе хора, возсозданное по уцѣлѣвшимъ фрагментамъ, несется изъ храма, и волны органа колеблютъ воздухъ, на паперть выходятъ монахи, и дѣйство понемногу начинаетъ разыгрываться, причемъ для большаго сохраненїя колорита текстъ драмы читается и поется на латинскомъ языкѣ. Появленїе Ирода вызываетъ въ толпѣ волненїе. Вотъ приходятъ три волхва съ дарами, впереди нихъ мальчикъ со звѣздою:

— Мы, кого вы видите передъ собою, цари Тарса, Аравїи и Савы, приносящїе дары Христу Царю, рожденному Господу.

И медленно переступая съ ноги на ногу, благоговѣйно склонивъ головы, волхвы скрываются въ церкви. Вмѣсто нихъ на паперть становится свѣтлый духъ, прекрасный ангелъ съ тонко одухотвореннымъ и безстрастнымъ ликомъ небожителя, съ распущенной по плечамъ густой волной золотыхъ волосъ, и начинаетъ пѣть въ тонѣ глубоко сосредоточенной мелодїи:

— Исполнилось все, предсказанное пророками, да не будете вы, возвращаясь другой дорогой, доносчиками передъ карающимъ царемъ.

И пока онъ поетъ, въ толпѣ слышатся судорожныя всхлипыванія. Зрители уже давно настроены на религіозный ладъ, нервы у всѣхъ приподняты; это торжественное пѣніе, эти пастухи, волхвы, пришедшіе поклониться Младенцу, вся обстановка, воскрешающая въ памяти величайшее событіе міровой исторіи, наэлектризовали толпу и подготовили почву для дальнѣйшаго. Вбѣгаетъ вѣстникъ, обращаясь къ Ироду: «Ты обманутъ, повелитель, волхвы вернулись другой дорогой!». Грозное волненіе прокатывается по толпѣ; въ это время оруженосецъ начинаетъ нашептывать Ироду, что нужно сдѣлать; раздается чей-то истерическій вопль: «Проклятый! онъ велитъ избить младенцевъ!». Толпа поднимается, какъ одинъ человѣкъ: послѣдняя фраза Ирода исчезаетъ въ морѣ бушующихъ голосовъ, истерическихъ выкликовъ, женскаго и дѣтскаго плача... Никакія усилія властей не въ состояніи уже сдержать толпу, и она, вся охваченная однимъ чувствомъ отчаянія, гнѣва, протеста, отдавшаяся во власть религіознаго экстаза, лавой устремляется на

Сцена изъ миракля „Дѣйство о Теофилѣ.“
Декорація и костюмы И. Я. Билибина.

В. А. Щуко.
Эскизъ костюма преко.

К. М. Мишевскій въ роли племянника. Фарсы.
Костюмъ по рис. худ. Чемберса.

В. А. Щуко.
„Нынѣшніе братья.“ Эскизъ декораціи.

паперть. Все смѣшалось въ общемъ пестромъ безпорядкѣ, и... мгновенно тухнетъ электричество на сценѣ. Пьеса кончена. Очарованïе исчезло. А оно было очень сильно. Коллективная работа художника Рериха, режиссера Санина, дѣлившаго съ нимъ трудъ М. Н. Бурнашева, всѣхъ артистовъ и статистовъ, проникновенно воплотила поэтическую грезу Н. Н. Евреинова, перу котораго принадлежитъ прологъ и картина представленïя въ XI вѣкѣ. Въ конечномъ итогѣ вся его пьеса вполнѣ соотвѣтствовала одной изъ задачъ «Старинаго театра» — показать не только, какъ играли драматическïя произведенïя девять вѣковъ назадъ, но и какъ ихъ смотрѣли.

Снова прозвучали фанфары, снова открылся занавѣсъ, и со сцены опять повѣяло средними вѣками, но уже нѣсколько въ иной формѣ. «Дѣйство о Теофилѣ», миракль трувера XIII в. Рютбефа, переноситъ насъ въ ту эпоху развитïя театральнаго зрѣлища, когда, переставъ быть частью богослуженïя и утративъ священный характеръ, драма съ церковной паперти сошла на площадь, пріобрѣла уже другой болѣе свѣтскïй колоритъ, стала разыгрываться не духовенствомъ, а народомъ, текстъ ея подвергся болѣе свободной разработкѣ, причемъ въ него вошелъ элементъ комиче-

скаго, а съ внѣшней стороны драма потребовала для себя оригинальной постановки въ видѣ раздѣленія сцены на три яруса: небо, землю и адъ. Легенда, послужившая основой для даннаго дѣйства, была извѣстна уже въ VI вѣкѣ, а затѣмъ разработана въ формѣ поэмы Гросвитой, монахиней монастыря въ Гандерсгеймѣ въ X-мъ вѣкѣ, Рейнскимъ епископомъ Марбодомъ въ XI-мъ вѣкѣ и монахомъ Готье де Коинси въ XIII-мъ. Въ краткихъ чертахъ содержаніе миракля таково.

Теофилъ, раздавшій все свое имущество бѣднымъ и лишенный кардиналомъ своего сана, обращается за совѣтомъ къ волшебнику Саладину. Саладинъ спускается въ адъ, вызываетъ заклинаніями дьявола и приказываетъ ему помочь Теофилу. Возвратившись къ себѣ, Саладинъ направляетъ Теофила въ адъ. Дьяволъ беретъ отъ него росписку въ томъ, что Теофилъ будетъ служить ему и отвернется отъ Бога, за что обѣщаетъ ему свою помощь. Въ это время кардиналъ посылаетъ своего слугу Задиру за Теофиломъ. Когда послѣдній приходитъ къ нему, онъ возвращаетъ ему санъ. По совѣту дьявола, Теофилъ дѣлается «черствъ и гордъ». Но вскорѣ раскаивается и обращается къ нему съ мольбой о прощеніи. Свѣтлый Духъ спу-

скается съ неба въ адъ и вырываетъ отъ Дьявола росписку Теофила. Всѣ возносятъ хвалу Создателю.

Это представленïе, несмотря на весь свой общïй архаизмъ, было очаровательно. Художникъ И. Я. Билибинъ далъ для него на рѣдкость красивую и выдержанную декорацïю въ стилѣ минïатюръ XII вѣка. Все исполненïе въ должной степени было проникнуто примитивностью, и тутъ опять таки сказалась огромная работа, которую нужно было выполнить для того, что бы добиться опредѣленной однообразной тональности рѣчи и сообщить жестамъ актеровъ необходимую простоту, выявить, такъ сказать, то элементарное зерно, изъ котораго могла впослѣдствïи развиться болѣе совершенная форма сценической игры. Когда занавѣсъ поднялся, всѣ дѣйствующïя лица уже сидѣли на своихъ мѣстахъ: въ верхней части, изображавшей рай,— Свѣтлый Духъ, въ средней, символизировавшей землю, налѣво—кардиналъ со своимъ слугой, по серединѣ, ближе къ правой сторонѣ— Теофилъ—и у самаго края—его прïятели Пьеръ и Томасъ; въ глубинѣ—волшебникъ Саладинъ. Въ правомъ углу на авансценѣ помѣщалось лицо, исполнявшее оригинальную обязанность: громко возглашать авторскïя ремарки. Когда,

напримѣръ, Теофилъ кончилъ свой первый монологъ, этотъ глашатай или преко провозгласилъ:

— «Здѣсь идетъ Теофилъ къ Саладину, который говорилъ съ дьяволомъ, когда хотѣлъ».

Онъ не только докладывалъ о поступкахъ дѣйствующихъ лицъ, но даже объяснялъ ихъ душевныя переживанія:

— «Тогда уходитъ Теофилъ отъ Саладина и думаетъ, что отречься отъ кардинала—дѣло нешуточное. Онъ говоритъ»:

Или еще оригинальнѣе:

— «Здѣсь Теофилъ отправляется къ дьяволу и страшно боится».

Это было чрезвычайно характерно и очень привлекало вниманіе публики, тѣмъ болѣе, что актеръ, изображавшій преко, имѣлъ не только стильную фигуру, прекрасно держался, но и сумѣлъ придать своему голосу при произношеніи ремарокъ совершенную безстрастность. Въ результатѣ и это «дѣйство», такое далекое отъ современнаго театра, такое простое и наивное по формѣ и содержанію, оставило впечатлѣніе чего то повитаго тонкой дымкой поэзіи.

ВТОРОЙ ВЕЧЕРЪ.

... Снова звучатъ фанфары «Стариннаго театра», и уголки забытой красоты одинъ за другимъ возникаютъ передъ нами изъ шьмы временъ.

Случалось-ли вамъ когда-нибудь любоваться изяществомъ средневѣковыхъ миніатюръ, ихъ наивной прелестью, тонкостью ихъ красокъ и нѣжностью колорита? Конечно, случалось. Но увидѣть оживленную миніатюру?... Это можно было только въ «Старинномъ театрѣ».

Вотъ подняли занавѣсъ, и передъ вами сразу предстаетъ что-то удивительно красивое. Въ бѣлую раму заключена картина, точно нарисованная на листѣ бумаги: полъ сдѣланъ сильно покатымъ, какъ это всегда можно видѣть на миніатюрахъ, разграфленъ треугольниками; по серединѣ—колодецъ; на синяго тона стѣнахъ—старинныя французскія лиліи; но самое оригинальное—въ глубинѣ: тамъ, въ задней стѣнѣ, продѣлано пять дверей, завѣшанныхъ портьерами. Надъ каждой дверью надпись; надъ двумя краевыми: налѣво—«родители», направо—«сыновья», надъ тремя другими—«Совѣсть», «Зависть» и «Братская

любовь»; это обозначает, что каждое дѣйствующее лицо будетъ выходить изъ соотвѣтствующей двери и туда же скрываться; внизу, ниже пола, помѣщена, заимствованная изъ полнаго заглавія пьесы, надпись о томъ, что именно содержитъ данное представленіе, а наверху—такая же надпись, гласящая, чѣмъ кончится пьеса. Такова обстановка для моралитэ XV вѣка, «Нынѣшніе братья», сочиненнаго христіаниномъ Николаемъ въ городѣ Парижѣ, въ улицѣ Notre Dame, въ домѣ подъ гербомъ Франціи.

Вотъ появляется Прологъ въ удивительно красивомъ костюмѣ, гдѣ все, начиная съ туфлей и кончая жезломъ въ его рукѣ, сдѣлано по подлиннымъ документамъ, и обращается къ публикѣ, приглашая ее ко вниманію.

«Сограждане, торговцы, дамы наши!
Привѣтствую почтенное собранье.
Прошу васъ, навострите уши ваши
И къ представленію направьте все вниманье!
Его даемъ мы вамъ не для потѣхи,
Но для того, чтобъ правду показать,
Чтобъ съ Божьей помощью и безъ помѣхи
Вы эту правду здѣсь могли узнать».

Прологъ дѣлаетъ изящнѣйшій поклонъ и исчезаетъ. Представленіе начинается. Лѣвая

занавѣсочка отдергивается, оттуда появляются родители и начинаютъ въ примитивномъ тонѣ скандировать стихи; потомъ изъ правой двери выходятъ трое сыновей, а за ними также изъ соотвѣтствующаго отверстія братская любовь, а чтобы зритель никакъ не могъ ошибиться, кто сія прекрасная дама, послѣдняя держитъ доску съ надписью черными буквами по бѣлому фону: „братская любовь“. Получается презабавное зрѣлище: дѣйствующія реальныя лица вступаютъ въ разговоръ съ аллегорическими фигурами, съ олицетвореніями отвлеченныхъ понятій, а тѣ имъ отвѣчаютъ.

Когда появляется Зависть, она наклоняется надъ двумя спящими старшими братьями и внушаетъ имъ быть завистливыми, послѣ чего скрывается. Братья просыпаются и тотчасъ же начинаютъ выражать зависть къ младшему брату, любимцу отца. Они рѣшаютъ сейчасъ же идти къ родителю и возстановить его противъ сына. Но выходитъ Совѣсть, читаетъ соотвѣтствующее внушеніе, и братья успокаиваются. Тогда снова является Зависть и принимается за дѣло, на этотъ разъ столь успѣшно, что завистники рѣшаютъ убить брата, каковое намѣреніе и приводится въ исполненіе: брата

преблагополучно бросаютъ въ колодезь. Но моралитэ не было бы моралитэ, если бы добро не оказалось торжествующимъ по всей линіи. Сначала Угрызенїе Совѣсти отчитываетъ преступныхъ братьевъ, и настолько успѣшно, что они въ концѣ концовъ не выдерживаютъ и каятся передъ родителями въ совершенномъ злодѣянїи. Потомъ, когда несчастный отецъ плачетъ надъ колодцемъ, оттуда неожиданно раздается голосъ:

«Отецъ! Я живъ еще теперь.
И зависть братская, повѣрь,
Не причинила мнѣ вреда».

И вслѣдъ затѣмъ убитый сынъ преспокойно вылѣзаетъ оттуда, хотя и пробылъ тамъ четыре дня, утѣшаетъ пораженныхъ горемъ родителей, прощаетъ братьевъ, и все оканчивается къ общему благополучїю нравоученїемъ, что вотъ какъ нужно остерегаться злой зависти, и какъ хорошо, что угрызенїе совѣсти во время пришло на помощь и привело братьевъ на путь раскаянїя. Снова выступаетъ Прологъ и рѣчью, обращенной къ публикѣ, заканчиваетъ спектакль.

Во всемъ этомъ, столь курьезномъ для нашихъ современныхъ утонченныхъ вкусовъ, представленїи много какой-то чисто дѣтской

наивности, весь складъ моралитэ чрезвычайно подходитъ къ дѣтскому мировоззрѣнію, и въ этомъ отношеніи оно не лишено извѣстнаго значенія даже теперь, спустя пятьсотъ лѣтъ.

Декораціи, костюмы и бутафорія къ «Нынѣшнимъ братьямъ» были выполнены по рисункамъ талантливаго художника Щуко, давшаго квинтъ-эссенцію старинной миніатюрной живописи, сумѣвшаго поразительно тонко отразить ея духъ и наивность чисто дѣтскаго свойства. А режиссерская работа барона Н. В. Дризена и А. А. Санина вся была направлена къ тому, чтобы малѣйшіе жесты актеровъ вполнѣ точно соотвѣтствовали характеру этой живописи, что бы актеры, живые люди, находились въ полной гармоніи съ окружавшей ихъ декоративной обстановкой. Это удалось блестяще.

Однако, несмотря на весь интересъ постановки моралитэ, все же наибольшее вниманіе привлекла слѣдующая пьеса подъ заглавіемъ: «Лицедѣйство о Робенѣ и Маріонъ».

Въ XIII вѣкѣ, въ эпоху процвѣтанія поэзіи труверовъ, во Франціи особенно выдвинулся труверъ Адамъ де-ла Галль, родившійся въ 1240 году и прозванный «горбуномъ». Жизнь его полна была всевозможными приключеніями, заставлявшими его постоянно перебрасываться

съ мѣста на мѣсто, пока онъ не нашелъ свою кончину въ Неаполѣ между 1285 и 1298 годами. Судьба сдѣлала этого трувера натурою весьма одаренною; поэтическій талантъ аррасскаго горбуна идетъ объ руку съ талантомъ музыкальнымъ; отлично сочетая пѣнїе съ разговорами, вплетая сюда живое дѣйствїе, комическїя выходки, отнюдь притомъ не грубаго характера, отводя попутно значительное мѣсто танцамъ, Адамъ де-ла Галль въ своихъ созданїяхъ является родоначальникомъ комической оперы. Изъ всего имъ написаннаго наиболѣе выдающимся созданїемъ считается пастурель, названная въ русскомъ переводѣ „Лицедѣйствомъ о Робенѣ и Маріонъ“ и интересная даже для настоящаго времени, ибо производитъ безусловно художественное впечатлѣнїе.

Надъ пастурелью «Старинному театру», въ виду ея большой сложности, пришлось усиленно поработать, причемъ вся тяжесть труда легла всецѣло на одного Н. Н. Евреинова. Въ результатѣ получилась во всемъ репертуарѣ самая интересная постановка, имѣвшая очень большой успѣхъ у публики.

Пастурель задумано было представить такъ, какъ она могла разыгрываться въ

современномъ ей рыцарскомъ замкѣ, во время вечерняго пиршества.

И вотъ, когда поднимается занавѣсъ, зритель видитъ передъ собою часть рыцарской залы, въ которой все приготовлено для игры. Стѣны увѣшаны разноцвѣтными, богато расшитыми золотомъ, тканями; очень интересно разрисованъ полъ; все это работа М. В. Добужинскаго, сумѣвшаго крайне колоритно передать духъ старины и блеснувшаго на рѣдкость чарующимъ подборомъ красокъ, полныхъ значительнѣйшаго неповторяемаго мастерства. Слѣва и справа у авансцены сидятъ сѣдобородые, съ коронами на головахъ, менестрели, держа на готовѣ свои инструменты: гамбы, монохорды, псалтирь, органиструмъ. Входитъ распорядитель игры, приглашая собравшихся гостей со вниманіемъ прослушать пастурель и въ то же время отнестись къ ней снисходительно. Затѣмъ тутъ же на глазахъ зрителей происходятъ несложныя приготовленія къ игрѣ: вносятъ маленькій картонный домъ, изображающій крестьянское жилище, притаскиваютъ нѣсколько бутафорскихъ барановъ, и стадо, которое должны пасти Маріонъ и Робенъ, готово; входятъ четыре служителя со свѣчами и становятся по угламъ, освѣщая сцену, представляющую

собою зеленый лугъ. Распорядитель въ послѣдній разъ осматриваетъ, все-ли въ порядкѣ, хлопаетъ три раза въ ладоши, сходитъ со сцены, и игра начинается. Оригинально звучатъ инструменты, создавая своеобразное настроеніе, сразу уносящее воображеніе зрителя въ далекую эпоху, столь непохожую на нашу. Раздается пѣніе и пастушка Маріонъ является на сцену. Внезапно наивная мелодія ея пѣсни прерывается чьимъ-то грубымъ голосомъ, и вслѣдъ затѣмъ вкатывается удивительнѣйшая лошадь на колесахъ, на ней сидитъ рыцарь, держа въ рукѣ сокола; увидавъ пастушку и прельстившись ея красотой, рыцарь начинаетъ за ней ухаживать, но тщетно, потому что Маріонъ преданно любитъ своего Робена и на всѣ увѣщанія рыцаря отвѣчаетъ отказомъ. Рыцарь отъѣзжаетъ ни съ чѣмъ, причемъ лошадь катится задомъ. Издали раздается голосъ поющаго Робена, появляется счастливый влюбленный, и начинается очаровательная пастушеская идилія. Маріонъ и Робенъ радуютъ другъ друга нѣжными словами любви, угощаются неприхотливыми яствами; ихъ непринужденный діалогъ подъ конецъ смѣняется пѣніемъ по очереди, и особенно граціозно звучитъ простая ясная мелодія, когда Робенъ проситъ у Ма-

рїонъ, чтобы она отдала ему свой вѣнокъ. Но еще лучше, характернѣе, веселѣе дальнѣйшая сцена. Марїонъ, въ восторгѣ отъ талантовъ своего возлюбленнаго, обращается къ нему съ просьбой:

«Ахъ, отца спасенья ради,
Покажи искусство ногъ».

На что Робенъ отвѣчаетъ:

«Матери спасенья ради,
Лучше-бъ сдѣлать я не могъ,
Спереди и сзади
Глянь-ка, спереди и сзади!»

И онъ поетъ и танцуетъ оживленно, съ большимъ подъемомъ, еще пуще подстрекаемый репликами Марїонъ:

«Ахъ, отца спасенья ради,
Сдѣлай ловкїй поворотъ».

Затѣмъ они рѣшаютъ, что надо здѣсь на лугу устроить праздникъ съ участїемъ пріятелей Робена и подругъ Марїонъ, и Робенъ отправляется звать ихъ. Пастушка остается одна. Снова вкатывается лошадь, на ней тотъ же рыцарь, но весьма озабоченный утратой сокола, который улетѣлъ. Узнавъ Марїонъ, онъ спрашиваетъ, не видала ли она сокола, и снова принимается за ней ухаживать. Въ это время возвращается Робенъ, который

нашелъ сокола и неловко держитъ его въ рукахъ, за что получаетъ отъ рыцаря сначала одну затрещину, потомъ другую, такъ что катится кубаремъ. Маріонъ въ отчаяніи принимается умолять рыцаря о снисхожденіи, а тотъ добивается, наконецъ, своего: увозитъ Маріонъ на конѣ. Въ это время раздается изъ за домика пѣніе Готье и Бодона, двоюродныхъ братьевъ Робена, причемъ одинъ гнусавитъ, а другой баситъ, и это производитъ столь курьезный эффектъ, что невозможно удержаться отъ смѣха. И вслѣдъ затѣмъ Готье съ Бодономъ являются на сцену, причемъ первый изъ нихъ имѣетъ видъ забавнѣйшаго простака. Пока они очень храбро совѣщаются, какъ быть съ похитителемъ Маріонъ, послѣдній вновь въѣзжаетъ на лугъ, причемъ крестьяне быстро прячутся. Рыцарь убѣдился, что Маріонъ никогда его не полюбитъ, и возвращаетъ ей свободу, послѣ чего скрывается. Маріонъ зоветъ возлюбленнаго, являются и его братья, потомъ еще крестьянинъ Гюаръ и пастушка Перонелла, всѣ на радостяхъ принимаются веселиться, шутки сыплются градомъ, затѣваются разныя забавныя игры, смѣняющія одна другую, приносится ѣда, всѣ весело начинаютъ утолять свой голодъ, живое дѣйствіе, такъ и кипитъ, и

радостная пастушеская идиллія заканчивается оживленной фарандолой, въ которой принимаютъ участіе всѣ присутствующіе подъ предводительствомъ Робена.

На фонѣ крайне стильной декораціи М. В. Добужинскаго пастурель была разыграна очень хорошо. Впечатлѣніе чрезвычайно усиливалось музыкой, которая, сохранившись въ своей основной мелодіи, будучи созданной спеціально для «Робена», оркестрована была талантливымъ московскимъ композиторомъ И. А. Сацъ.

Характерная подробность этой постановки заключалась въ томъ, что всѣ артисты, принимавшіе въ ней участіе, оказались особенно на высотѣ задачи, несмотря на то, что на долю ихъ выпали пѣніе, танцы, декламація, мимика, передъ чѣмъ въ пору было бы спасовать даже заправскимъ актерамъ во всеоружіи мастерства; а между тѣмъ эти, вовсе не искушенные опытомъ, артисты настолько прониклись стилемъ произведенія и усвоили всѣ указанія Н. Н. Евреинова по части манеры произносить слова, ходить, жестикулировать и мимировать, что смотрѣть пьесу было большимъ наслажденіемъ. Старинный пріемъ игры, насколько мы можемъ возсоздать его по немногимъ уцѣлѣвшимъ матеріаламъ, а

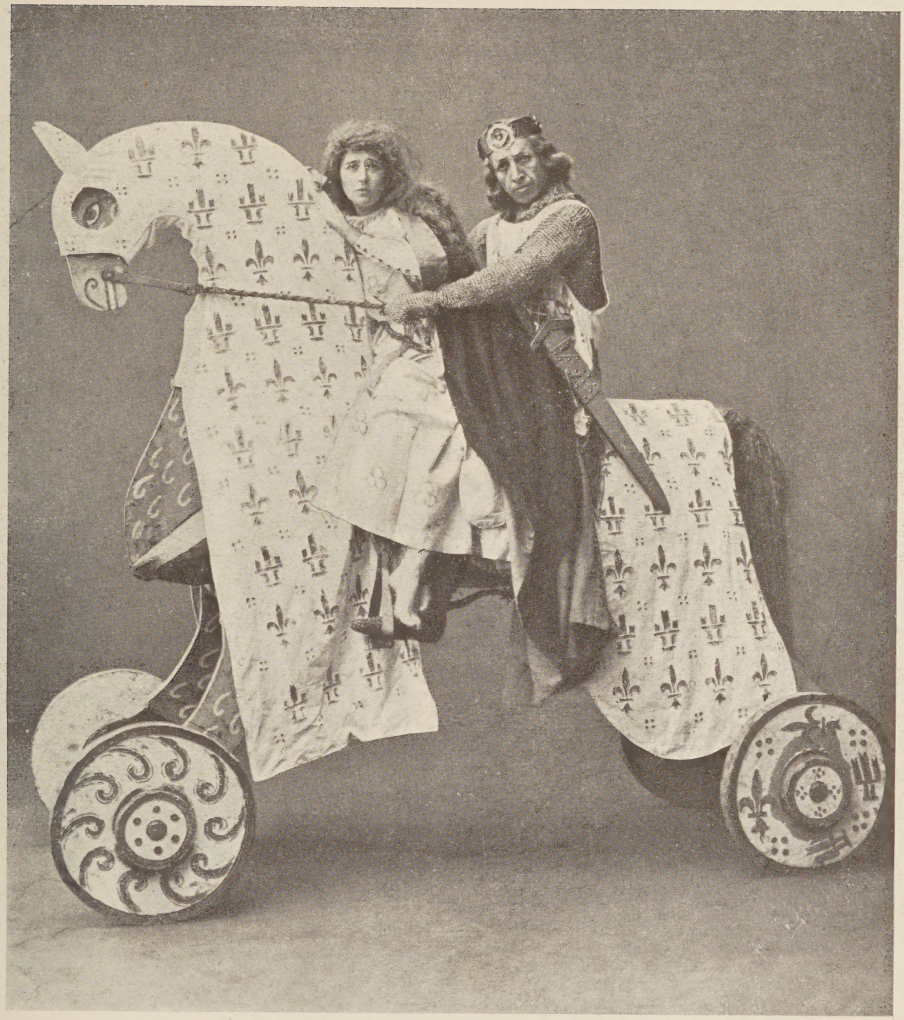
больше всего угадать, оказался выдержанным до мелочей.

И, наконец, заключением программы второго вечера явились два фарса: «Очень веселый и смешной фарс о чане» и «Очень веселый и смешной фарс о шляпе-рогаче», сочинение Жана Дабонданса, Королевскаго Нотаріуса города Понъ-Сентъ-Эспри. Это—уже театральное искусство более позднаго времени, XV—XVI вв., когда фарсы начинают играть преобладающую роль, отвечая потребности публики видеть на сцене что-нибудь очень веселое и не заботясь о выборе для этого средств. Поэтому, литературнаго значения фарсы не имеют, сохраняя за собою лишь значение опредѣленнаго вида театральнаго зрѣлища и, пожалуй, главный интересъ ихъ заключается въ фигурахъ двухъ шутовъ внѣ дѣйствія, которые своими прибаутками и комическими выходками сильно поднимают настроение зрителей. Вообще же нужно сказать, что фарсы сами по себѣ настолько грубы, что нужно было большое мужество со стороны дирекціи «Стариннаго театра», что бы показать ихъ современной публикѣ.

Тѣмъ не менѣе и они были обработаны съ такою же тщательностью, какъ и все предыдущее. На сценѣ былъ воспроизведенъ

„ Игра о Робенѣ и Маріонъ.“
Костюмы и бутафорія по рис. М. В. Добужинскаго.

Н. И. Бутковская, П. Э. Налобинъ и К. М. Мишевскій въ пастурели.
„Робенъ и Маріонъ.“



М. А. Риглеръ и Б. Х. Кастальскій въ пастурели.
„Робенъ и Маріонъ.“

„Игра о Робенѣ и Маріонъ.“
М. Н. Альминскій и С. П. Перелыгинъ въ роляхъ Робена и Руководителя игры.

типичнѣй средневѣковѣй балаганъ съ двумя ложами по бокамъ, гдѣ сидѣли шуты. Эти два характернѣхъ представителя средневѣковаго театральнаго веселья еще пуще довершили впечатлѣнїе. Великолѣпно загримированнѣе и одѣтѣе, они то сидѣли въ своихъ ложахъ, то выскакивали оттуда на сцену, кувыркались, прыгали, галдѣли, щелкали погремушками, трясли помостъ такъ, что весь балаганъ ходилъ ходуномъ, приставали къ актерамъ и вообще столь виртуозно исполняли свои крайне трудныя роли, что больше всего благодаря имъ возникало въ насъ странное неожиданное чувство: точно таинственно пріоткрывалась дверь, и мы осторожно, со страхомъ заглядывали въ даль вѣковъ, создавшихъ столько оригинальнаго, красиваго и великаго, до сихъ поръ не превзойденнаго.

ИТОГИ ДѢЯТЕЛЬНОСТИ.

«Старинный театръ» далъ всего два вечера и просуществовалъ какой нибудь мѣсяцъ. И не смотря на всю кратковременность своей жизни, онъ оставилъ такїе результаты, какихъ не можетъ добиться иное театральное учрежденїе, функцїонирующее

долгіе сезоны, потому что въ «Старинномъ театрѣ» слишкомъ сильно трепеталъ нервъ подлиннаго художественнаго творчества.

«Старинный театръ» сыгралъ большую роль для тѣхъ, кто въ немъ работалъ, упрочивъ старыя репутаціи и создавъ совершенно новыя. Онъ возвелъ на высокій пьедесталъ барона Н. В. Дризена, благодаря энергіи котораго прекрасная идея Н. Н. Евреинова облеклась въ плоть и кровь. Самого Н. Н. Евреинова онъ выдвинулъ на болѣе широкій путь театральной дѣятельности, показавъ, что въ этомъ человѣкѣ таятся неограниченныя возможности, и въ слѣдующемъ сезонѣ мы уже застаемъ Н. Н. Евреинова режиссеромъ въ театрѣ В. Коммиссаржевской. «Старинный театръ» окончательно доказалъ, что И. А. Сацъ обладаетъ крайне индивидуальнымъ, красочнымъ талантомъ музыкальной композиціи. Артистамъ «Старинный театръ» однимъ упрочилъ карьеру, другимъ указалъ ихъ настоящее призваніе. Такъ какъ живописная сторона дѣла играла въ немъ огромную роль и не могла пройти незамѣченной, то прежде всего очень выдвинулись работавшіе для театра художники, кромѣ разумѣется тѣхъ, которые въ такомъ дви-

женїи не нуждались, будучи уже вполнѣ совершенными мастерами.

Всѣмъ своимъ серьезнымъ тономъ, безконечно благоговѣйнымъ отношенїемъ къ дѣлу, знанїями и художественнымъ вкусомъ, положенными въ основу предпрїятїя, «Старинный театръ» лишнїй разъ подчеркнулъ, насколько театръ вообще не есть игрушка, легкая забава, къ которой можно приступать спустя рукава, насколько сцена отнюдь не есть послѣднее прибѣжище для тѣхъ, кому больше некуда дѣваться. Показавъ впервые русской публикѣ, что такое литургическая драма, «Старинный театръ» исполнилъ этимъ громадную задачу. Когда намъ говорятъ: «театръ есть храмъ» и въ доказательство ссылаются на Эллиновъ, возводившихъ это учрежденїе на недосягаемую высоту, мы скептически отворачиваемся, дескать, тамъ было язычество, тамъ была совсѣмъ другая культура. «Старинный театръ» показалъ, что и въ нашей христїанской культурѣ театръ тоже первоначально былъ храмомъ, ибо изъ храма вышло это литургическое дѣйство о трехъ волхвахъ, духомъ богослуженїя повито было первоначально сценическое представленїе въ Европѣ.

«Старинный театръ» сослужилъ боль-

шую службу, показавъ всѣмъ очень рельефно и вполнѣ убѣдительно, насколько во всѣхъ этихъ наивныхъ первобытныхъ формахъ средневѣковой драматургіи встрѣчается много такого, что на каждомъ шагу мы видимъ въ нашей современности. Разные пріемы выраженія мыслей, которые нынѣшніе театральные писатели пускаютъ въ ходъ, какъ нѣчто совершенно новое, составляющее всецѣло ихъ изобрѣтеніе, оказываются старыми, если начать ихъ сопоставлять съ тѣмъ, что было раньше. Конечно это—новость отнюдь не для глубокихъ знатоковъ театральной литературы, но для широкой публики. Нагляднѣе всего оно обнаруживается, если сравнить то, что говоритъ, напримѣръ, Прологъ въ «Нынѣшнихъ братьяхъ», съ тѣмъ, что вѣщаетъ Нѣкто въ сѣромъ въ началѣ представленія «Жизни человѣка» Л. Андреева, или вспомнить мечтанія Ѳ. Соллогуба, чтобы въ сторонкѣ на стулѣ сидѣлъ своего рода «преко» и пояснялъ все происходящее на сценѣ. Да и вообще много найдется въ современной драматической литературѣ, ищущей новыхъ формъ для своего выраженія, такого, что сближаетъ ее съ поэзіей среднихъ вѣковъ. Ясно, что искусство, стремясь къ новой жизни, должно постоянно обращаться назадъ,

потому что въ корняхъ прошлаго содержится громадный запасъ чисто животнаго здоровья, бурной крови, безъ которыхъ искусство становится анемичнымъ, болѣзненнымъ, близкимъ къ смерти. И если это справедливо по отношенію къ такимъ могущественнымъ отраслямъ искусства, какъ живопись, скульптура, архитектура, поэзія, а оно справедливо, потому что это стремленіе обращаться къ своимъ корнямъ совершается на нашихъ глазахъ, то конечно подобное явленіе въ той же степени должно наблюдаться и въ болѣе интимной области искусства сцены. «Старинный театръ», давъ намъ реконструкцію былой сценической красоты въ ея примитивѣ, показалъ, насколько живучъ этотъ примитивъ, какъ много въ немъ творческой силы, способной оживотворять искусство, даже отдѣленное отъ него длиннымъ рядомъ столѣтій, и какія чисто художественныя богатства скрываются въ духовномъ наслѣдствѣ, завѣщанномъ намъ средними вѣками, наслѣдствѣ, которое мы, загипнотизированные разсказами объ ужасахъ того времени, предали полному забвенію.

«Старинный театръ» сыгралъ чрезвычайно важную роль по отношенію къ стилю сценическаго исполненія. Здѣсь мы сталкиваемся

съ явленïемъ чрезвычайно важнымъ. Требованïе стиля въ искусствѣ есть вопросъ элементарный, и строжайшее выполненïе этого условïя мы наблюдаемъ вездѣ, кромѣ театра. Стилизовать сценическое дѣйствïе такъ, что бы оно вполнѣ отвѣчало строгимъ художественнымъ требованïямъ, что бы оно находилось въ извѣстномъ соотношенïи съ духомъ поэтическаго произведенïя съ одной стороны, и всѣмъ красочнымъ нарядомъ, его облекающимъ съ другой—задача очень трудная, по риску ежеминутно впасть въ фальшь, надуманность, или даже просто показаться смѣшнымъ. «Старинный театръ» блестяще выполнилъ эту задачу. Давая стильную декорацïю, онъ проэктировалъ на ея фонѣ столь же стильную фигуру актера. Жестъ этого актера не былъ произвольнымъ по формѣ, но являлся прямымъ продолженïемъ стильной сущности всей его фигуры. Онъ совершенно натурально вытекалъ изъ того ритма тѣла, который лежалъ въ основѣ даннаго сценическаго переживанïя. Добиться полнаго совершенства въ такой работѣ было гораздо труднѣе, чѣмъ достичь даже самого виртуознаго ансамбля въ современномъ натуралистическомъ театрѣ, потому что тамъ всякïй жестъ актера есть точная имитацïя жизни, между тѣмъ какъ

въ «Старинномъ театрѣ» этотъ жестъ и вообще все сценическое воплощенïе были преображенïемъ жизни.

Наконецъ, чисто эстетическое значенïе спектаклей «Стариннаго театра» покрываетъ собою все остальное. Былъ ли «Старинный театръ» явленïемъ красоты? Да. Этого довольно! Все остальное могло быть, могло и не быть, это не важно, въ концѣ концовъ. Красота сама по себѣ — великая цѣль. Кто достигаетъ ее, ставитъ себѣ вѣчный памятникъ въ сердцахъ всѣхъ влюбленныхъ въ красоту. «Старинный театръ» это былъ благоухающïй цвѣтокъ эстетики, — ихъ такъ немного растетъ на нашихъ поляхъ... Театръ, гдѣ все до послѣдней мелочи было проникнуто красотой. Укажите еще такой же ему подстать. Невозможно! Въ каждый театръ, не исключая самаго передового, вторгается въ лицѣ современной драматургïи духъ вѣка, меркантильнаго, низкаго и пошлаго. Въ роскошный стильный нарядъ тамъ сплошь и рядомъ облекаютъ шумиху громкихъ фразъ, базаръ ничтожныхъ чувствъ и малозначущихъ поступковъ, передъ глазами мелькаетъ кинематографическая лента вмѣсто поэтическаго вымысла, злободневность сближаетъ храмъ Мельпомены съ уличной газетой, и

только въ одномъ «Старинномъ театрѣ» ничего этого не было, только въ немъ одномъ мы видѣли дивную гармонію стиля въ каждомъ его спектаклѣ, наслаждались зрѣлищемъ чистѣйшей красоты. И «возмутивъ безкрылое желаніе въ насъ, чадахъ праха», «Старинный театръ», подобно инымъ роскошнымъ цвѣтамъ, что живутъ одинъ лишь день, отцвѣлъ вмѣсто того, что-бы превратиться въ постоянное учрежденіе. Очевидно, мы еще не доросли до счастья владѣть такими культурными цѣнностями, мы еще не достойны вѣчно поддерживать священный огонь въ храмахъ красоты...

Д-76-1

20
МК-553822
ЛЕНИНГРА
МАР. № 10
р. 10 —
кн. 217369/1177